Altdeutsche
Holzschnitt-Kunst





Altdeutsche
Holzschnitt-Kunst

Herausgegeben von Willy Kurth



Sechzig Holzschnitte
von Dürer, Baldung Grien, Altdorfer,
Cranach, Holbein und anderen Meistern
des XV. und XVI. Jahrhunderts

Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf

Die Holzschnitte wurden in der Originalgröße
nach Drucken des Berliner Kupferstichkabinetts wiedergegeben.

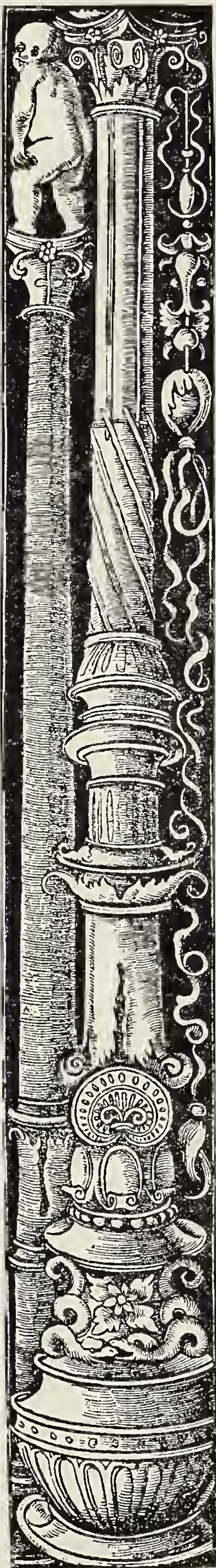
*

Das Verzeichnis befindet sich am Schluß des Buches.



Drei Wurzeln haben das charaktervollste Gewächs der deutschen Bildphantasie, die graphischen Künste, zu lebensstarkem Wachstum gebracht und darin erhalten. Die erste ist rein geistiger Natur und entspringt der geistigen Veranlagung der Rasse; die zweite ist kultur-politischer Natur und drängt aus dem Boden des jungen deutschen Bürgertums ehrgeizig empor; die dritte ist technischer Natur und paßt sich volkswirtschaftlichen Tendenzen an.

Das starke Interesse für geistige Werte im Mittelalter hatte die Region seiner machtvoll symbolischen Gestalten als Formen seiner Welt- und Lebensanschauung geprägt. Der besondere Anteil des deutschen Volkes lag auf der Seite des lebhaften Vermögens, die geistigen Ideale in starke Ausdruckswerte, die seinem drängenden Vorstellungsleben entsprachen, umzusetzen. Diesen Trieb in ein bewegteres Phantasieleben hinüberzuführen, wurde am Ausgang des Mittelalters, um 1400, Sinn und Aufgabe des breitausgreifenden Kulturwillens des deutschen Bürgertums. Und die graphischen Künste übernahmen die Führung. Immer ist ihr Auftreten und Blühen mit dem Machtwillen neuer Volksschichten verbunden gewesen. Geistlichkeit und Adel hatten in kostbaren Handschriften auf Pergament, mit Bildern in Deckfarben gemalt, ihren exklusiven Interessen Rechnung getragen: die Luxusproduktion einer bestimmten Klasse, die in Klöstern oder Künstlerwerkstätten ihren Ursprung und Sitz hatte. Dem Bedürfnis des kleinen Mannes hatte aber ein billigerer Handwerksbetrieb erst entsprechen können, als mit der Erfindung des Papiers gegen Ende des 14. Jahrhunderts ein Ersatz für das kostbare Pergament geschaffen war. Nicht auf



Bestellung mehr allein, sondern auf Vorrat arbeitet jetzt die Handwerkerwerkstatt. Anpreisungen auf Messen und Jahrmärkten fördern den Absatz. Selbst Verlagskataloge kommen den Wünschen entgegen: „Item welicher hande bucher man gerne hat groß oder klein, geistlich oder weltlich, hubsch gemalt, die findet man alle bey Diebolt louber schriber in der burge zu hagenow." Zum Schreiber trat der „Briefmaler", der gleichfalls zu einer Zunft zusammentrat und einen lebhaften, kaufmännisch organisierten Betrieb entfaltete.

An den Handwerker aus der Stadt, an den Mann aus der Mitte seines Lebenskreises, wenden sich die Forderungen des Bürgers. Er schmückt die kurzen „Briefe" (Brief wurde jedes kurze [lateinisch breve] Schriftstück genannt) mit Heiligenbildern, gibt dem kräftigen Trostspruch, der dringlichen Bitte sein Bildchen mit. So sorgte der „Briefmaler" jahrein und jahraus für die Festtage der Kirche, für die Festtage der Patrone. Auf Märkten und Messen, an Kirchentüren und Wallfahrtsorten kaufte das Volk die liebe Frau, den heiligen Martin oder Christophorus.

Erhöhte Nachfrage schafft Arbeitsökonomie. So mag die Schablone den handwerklichen Betrieb des Briefmalers bald vereinfacht haben, bis eines Tages sich der Briefmaler mit dem Formendrucker zusammentat. Schon lange kannte man für den Zeugdruck Holzmodel, die das Muster auf den Zeuggrund druckten. Der Briefmaler machte sich für seine Zeichnungen diese mechanische Vervielfältigung nutzbar. Da entstand der Holzschnitt.

Auf dieser breiten demokratischen Basis entfaltete sich das Wesen des Holzschnittes. Allgemeinverständlich zu sein, ist der Grundzug seines Charakters. Wie die Sprache im Wort sich die eindeutige, allgemeinverständliche Form der Mitteilung schafft, so formt der primitive Holzschnitt sich in der reinen Linienform die „Zeichen", die dem einfachen Vorstellungsleben seines Interessentenkreises entsprechen. Diese „Linienzeichen" stehen auf dem weißen Papier wie unsere Buchstaben. Sie kümmern sich nicht um das, was sie sind, nämlich Menschen und verschiedenerlei Dinge, sondern um das, was sie sein sollen: Verdeutlichungen eines inneren Lebens, das in diesen Gestalten des Himmels und der Heiligen seine Erlebnisse formt. Einfältig und warmherzig, nicht umständlich, mit dem Reichtum der äußeren Natur wetteifernd, sucht das innere Empfindungsleben sich seine Visionen zu formen. Altbekannt und langgefühlt treten so aus dem Vorstellungsleben des einfachen Mannes die Gestalten seiner Andacht vor das leibliche Auge hin, in sachlicher Deutlichkeit und

drastisch schlagender Sinnfälligkeit. Dorothea war die anmutig Zarte, Christophorus der starke Riese, Martin der hilfbereite edle Mann. Woran man sie erkannte, an ihren Attributen, das sollte genau so klar und sinnfällig sein wie der Ausdruck ihrer Haltung, ihrer Miene.

In diesem Streben nach volkstümlicher Kraft entfaltet der Holzschnitt seine künstlerische Freiheit und Stärke. Die Linie, welche die Gebilde der Phantasie umschreibt – nicht beschreibt –, d. h. auf einfachstem Wege in die knappste Form bringt, stellt sich ganz auf den Charakter der Fläche ein, in der sie lebt. Linie und Fläche sind die beiden Elemente des Holzschnittes; mit diesen bestreitet er allein seinen Satzbau, der sich auf die einfache Form des Aussagesatzes beschränkt und nur die sachliche Mitteilung anstrebt: das ist Christophorus, da ist das Wasser, durch das er schreitet usw. Der Gegenstand, der ausgesagt werden soll, ist allemal der Mensch, seine Gestalt und seine Bedeutung. Einfache starke Bewegungen, lebhafte und drastische Sprache der Gebärde bringen die vertrauten Gestalten der religiösen Andacht nahe. Die Linie ergreift diese Gebärdenaussagen der Menschen und prägt sie scharf und klar in den Umriß der Gestalt ein, denn sie hat einen Hang, die Dinge zu „umreißen", sie auf der Fläche auszubreiten. Mit diesem Streben nach klarer Aussage erwächst der Linie aber ein Leben, das nicht mehr bloß dem Inhalt, der Darstellung, dienen will, sondern dem eignen Triebleben entspringt, das in der rhythmischen Selbstgefälligkeit unserer Hand seinen Ursprung hat. Wie der Schnörkel unseres Buchstabens diesem Triebleben entspringt, so entfaltet auch die Linie ein rhythmisches Eigenleben in der Fläche, das jedoch durch den künstlerischen Willen gebunden wird an das Ausdrucksleben, das im Inhalt des Gegenstandes beschlossen ist und das sie zu künstlerischer Entfaltung bringt. Ein dekorativer Formsinn bindet so die Linie in die Fläche. Nie darf aber die Linie bloßes Linienspiel, Ornament werden. Dem Holzschnitt wäre auf diese Weise nie seine Monumentalität erwachsen. Monumentalität ist nicht nur ein so oder so geordnetes Formenensemble, nicht eine äußere Formenangelegenheit, sondern eine innere Gesinnung, die die Formen ihrer Mitteilung nur zur Kräftigung und Versinnlichung ihres Ausdruckslebens verwendet.



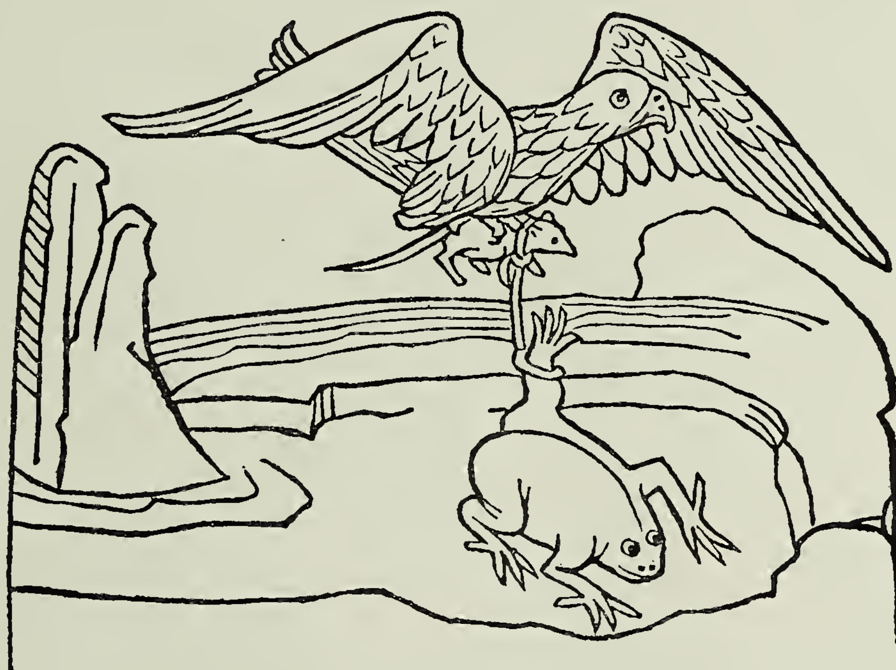
In diesen primitiven Holzschnitten lebt die hohe symbolische Kraft der Gotik weiter und wird gestärkt durch die Kräfte, die aus der dichterischen Tiefe des Volkes aufsteigen und der Kunst ihren Willen aufzwingen. Die heilige Dorothea (Einband-Holzschnitt) wird zu einer vornehmen, anmutigen Erscheinung. In stillem Sinnen schaut sie auf das Blumenkörbchen, das sie als ein göttliches Geschenk nicht wagt mit dem Fleisch der Hand zu berühren. Christus, ihr wahrer Bräutigam, hatte ihr in der Nacht, als sie dem heidnischen Bräutigam folgen sollte und in höchster Seelennot war, Blumen gesandt. Seinetwegen hatte sie das Martyrium erlitten. Krone und Palme

zieren nun ihre Heiligkeit. Minnesang und Märchenstimmung weben mit ihrem Dichten und Träumen diesen zarten Seelenklang. Und der Linie allein ist es Aufgabe, diese Poesie zu erfassen. In weichen melodischen Kurven singen die Falten um die Gestalt, langsam schleppend, wie die Melodien süßer Melancholie. Auf diesen Seelenkern steuert die bildnerische Phantasie los und wirft allen überflüssigen Ballast über Bord. Ein paar Gräser sind die Erde, die Sterne der Himmel. Aber dem Blumenkorb entwächst stark die Blume. Sie will gesehen sein, sie soll gesehen werden; denn die wahrhaft volkstümliche Vorstellung haftet bei dem Namen der Heiligen an der Erscheinung des Blumenkorbes. Mehr als überlieferte Gesichtszüge, Statur oder Kleidung vermag in dem abgekürzten Abbild: dem Attribut, Wesen und Bedeutung geistiger Eigenschaften Erscheinung und Erlebnis zu werden. Dieser Sinnbildlichkeit dient die Linie mit ihrer klaren Sachlichkeit sowohl als mit ihrem gefühlvollen Schwung, mit dem sie den ganzen Menschen selbst wie eine Blume in der Fläche ausbreitet.

Derselben Zeit um 1420/30 gehört der Holzschnitt mit Christus, Maria und Johannes an (Titelbild). Die dichterische Phantasie hatte den Moment, als Christus mit der Mutter und dem Lieblingsjünger allein ist, zum ausdrucksvollsten der ganzen Leidensgeschichte erkoren, konnte sie dort in jener Auskürzung des historischen Vorgangs, in der Befreiung von allem umständlichen Geschehen das geistig Wesentliche, den Sinn der Geschichte, im Symbol des Leidens dringlicher gestalten. Dichten ist im gewissen Sinne Verdichten, ist Abstrahieren, und der einfachen Linie ist diese Auskürzung auf das Wesentliche leichter gegeben als der mannigfaltige Apparat von vielen Dingen im bewegten Licht- und Schattenspiel. Es gibt keinen Boden, auf dem die Szene des Leidens sich abspielt, weder unten an der Erde noch hinten im Gelände. Der lichte Grund des Papiers mit den Farben in den Gestalten, den Säumen der gleichmäßig stark fließenden schwarzen Linie rufen die Eindrücke gotischer Glasfenster in Erinnerung, ihren hohen visionären Zauber. Der Holzschneider teilt mit dem Glasmaler den ideellen Raum; jener im weißen Papier, dieser im durchscheinenden Licht. Er teilt mit ihm die innere Statik der Fläche, jene Gesetze, die der einzelnen naturalistischen Form einen rhythmischen Fluß diktieren, in dem sich Großheit und Ausdruck kundtun. Mit diesem monumentalen Willen ist der Holzschneider geschützt vor dem Eindruck einer verkleinernden Wirklichkeit, die das Gebilde in irdische Nähe bringen würde. Heben der Köpfe, Ringen der Hände, wildes Gewoge der Falten, alles ist Schmerz und klagt in tiefer Inbrunst zu dem geliebten Toten empor, dessen zarter Körper in weichen Linien schon Seligkeit atmet.

Daß dichterische Absicht, den geistigen Gehalt klarzulegen, nicht in leere, schemenhafte Gebilde verfällt, dafür sorgt die frische Kraft der deutschen Phantasie und der beherzte Realismus, in dem die Gebilde sinnfällig werden sollten. Aus diesem Empfinden waren die geistlichen Schauspiele entstanden, und die freiere Bildkunst des Holzschnitts führt auch dramatisch bewegte Handlungen vor, die die Volksphantasie unmittelbarer ansprachen als architektonische und skulpturale Gebilde. Das Martyrium der heiligen Katharina (S. 25)

wird jedoch trotz allem Reichtum der vielen Dinge in eine einfache, übersichtliche Komposition gebracht. Die großen Kompositionslinien stehen unter dem Vorzeichen des Radschwunges, das in Schwert, Spruchband weiterrollt. Das übergroße Schwert, das zerbrochene Rad, das Engel sinnfälligst mit Hammern zerschlagen und so den Tod durch das Rad vereitelten, diese drastische Sichtbarmachung der Attribute gehört dem Bildhunger der Volksphantasie an. Eckig, hart, zerrissen, so fahren die Linien im wilden Durcheinander



hin und her. Aber die monumentale Kraft der Fläche siegt über alle Dissonanzen, und die Engel haben sich symmetrisch der Statik der Fläche, die nach Gleichgewicht trachtet, zu fügen.

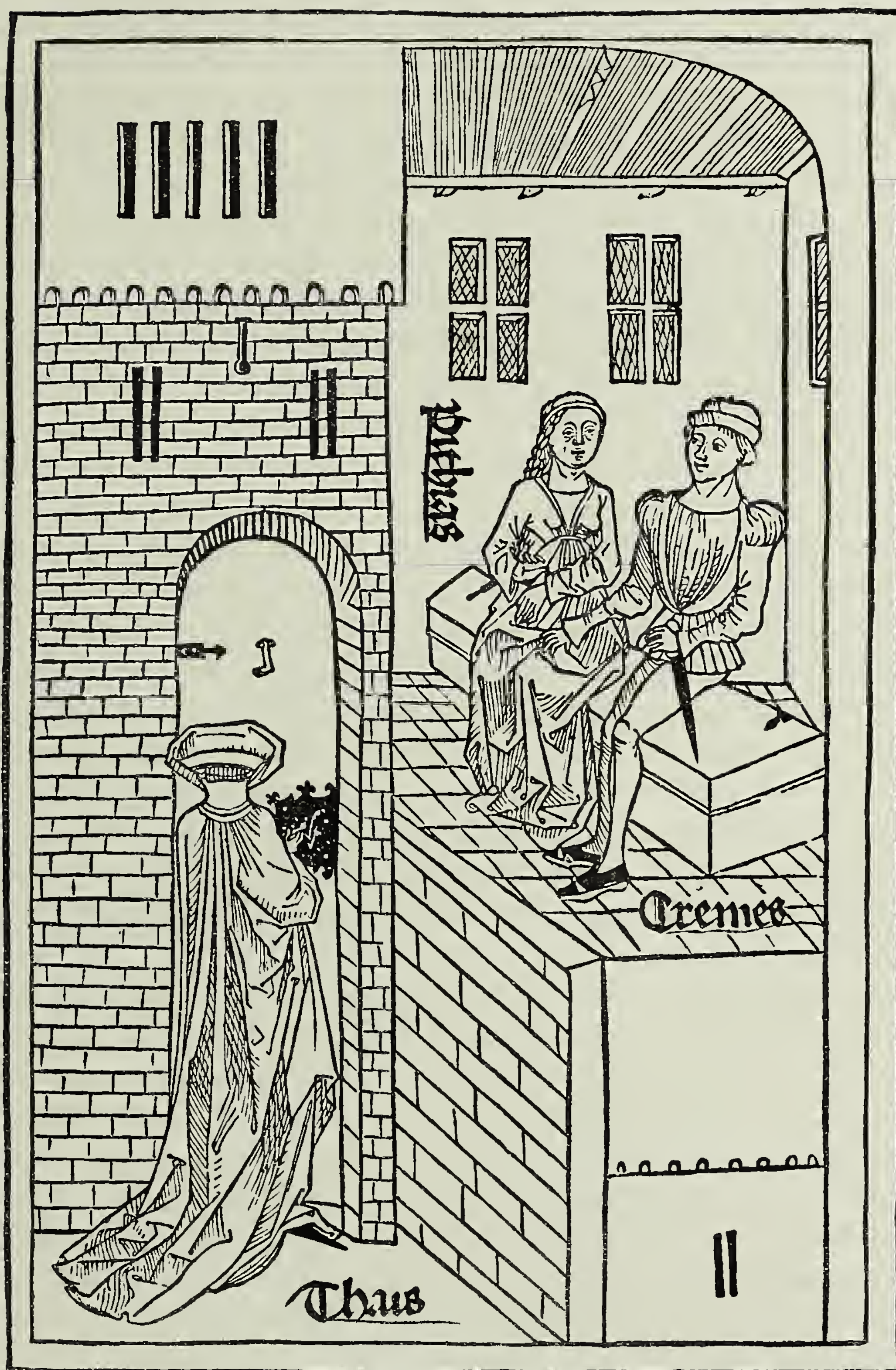
Als um die Mitte des 15. Jahrhunderts Gutenberg den Buchdruck geschaffen hatte, strömte der Holzschnitt machtvoll in den Letternsatz hinein und riß diese Produktion an sich. Eine geistige Reformation entstand. Neue Gebilde traten vor die Phantasie und riefen nach Gestaltung und Ausdruck. Neben den Blättern zur Andacht und Erbauung traten moralisierende und belehrende Stoffe auf. Alte Glaubenstraktate wurden in neue Kompendien, in Armenbibeln und Heilspiegel auskürzend zusammengefaßt. Dogmatische Abhandlungen wurden in einfache bilderreiche Geschichten umgewandelt. Nicht für den Gelehrten, für das Volk wurde der Stoff, wie einst in der Legende, in ein sinngemäßes Gewand gesteckt, das durch Beispiel und Gegenbeispiel moralpädagogisch wirkte. Weltliches Geschehen, Geschichte der Zeiten wurde unter derselben Absicht vorgetragen. Überall griff der Holzschnitt belebend und fördernd ein und half den mageren Lesekenntnissen des Volkes nach. Wieder tritt er als Führer der Bildphantasie des Volkes auf, so daß selten

die lateinischen Ausgaben, fast immer aber die deutschen Übersetzungen der alten Schriften mit Bildern geschmückt wurden. So fördert er die Wirkung des Wortes und steigt in den geistig bewegten Zeiten vor der Reformation schon zu einem sozialagitatorischen Charakter auf.



Bleibt auch der Holzschneider wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts unbekannt, so löst sich aber jetzt der große Sammelbegriff Oberdeutschland, dem wir die ganze frühere Produktion einordnen, in klar abgegrenzte Provinzen auf, deren individuellen Charakter wir deutlich umschreiben können. Und mit den Namen der Drucker und Druckorte, die sich am Schluß des Buches stets nennen, verbindet sich eine bestimmte künstlerische Vorstellung. Augsburg, Ulm, Nürnberg, Straßburg, Basel, Hagenau, Mainz sind die Zentren dieser eifrigen Tätigkeit.

Illustrieren heißt beleuchten, und unter der Illustration wird dem Leser etwas klar. Das Bild folgt dem Wort, kommt dem Leser zu Hilfe. Das Wort verlischt, das Bild bleibt. Gute Illustration ist eine Stenographie in Bildern; auch sie ein „Zeichen", aus der vereinfachenden Vorstellung geboren. Sie begleitet nicht nur, sie konzentriert den Inhalt.



In Augsburg, der vielgestaltigen Kaufmannsstadt, herrscht in den siebenziger und achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts ein reger Betrieb, welcher in handwerklicher Breite sich ausdehnt. Mit knapper Eindringlichkeit und drastischer Schlagkraft (S. 5) formt der Holzschneider „Eva und die Schlange“ in dem Buche „Spiegel menschlicher Behaltnis“, einem jener biblischen und weltlichen Kompendien, die erbauliche und moralische Gedanken propagieren. Mit munterem Schritt und keck zugreifenden Händen ist ihr Verlangen charakterisiert, und der himmlische Bote in Gestalt der Versuchung wird durch Krone und Teufelsflügel und Schlangenschwanz gleicherweise illustriert. Zeigefinger und Äpfel als Kern des Inhalts treten klar heraus. Man verlangt vom Paradies in dieser Szene nur den Baum, von dem die Frucht kam, nicht den Garten Eden mit allen Herrlichkeiten. Der Vorstellung ist genug getan mit der einfachen Gliederung des Geländes. Alles dient einer starken Ausdruckskunst. Wenn in dem Blatt „Du solt nit unkeusch sein“ (S. 27) der

Holzschneider breitere Wirklichkeit an die Szene heranführt, dient sie doch nur in der einfachen, holzschnittgerechten Form der Prägnanz des Ausdrucks. Verschwiegene Gartenecke, nur Feld und Wald schauen herein, indes der Teufel die Liebenden hier zusammenkuppelt. Den Teufel präpariert der Künstler klar auf dem weißen Feld des Himmels; wie einst die Attribute der Heiligen, ist er der Ausdrucksexponent der Geschichte. Ein sachliches Bilddenken beherrscht die Phantasie des Holzschneiders. Die Lust an der Darstellung der Dinge spielt noch keine Nebenrolle. Sie sind nur Typen: die Mauer, der Baum, der Blumenrasen und der breite, leicht schraffierende Schatten gehen gleicherweise summarisch vor.

Dieses illustrative Bilddenken bleibt auch noch ein Eigenwert der frühen Ulmer Schule. Schlagender konnte die Überlegenheit des Adlers über Frosch und Maus in der Fabel des Äsop (S. 9) nicht illustriert werden als durch die großartige Breite des Flügelschlags, der die Welt weit unter sich läßt, zugleich aber von der rhythmischen Linie des Holzschneiders zu einer ornamentalen Schönheit erhoben wird. Mit den weltlichen Stoffen dringt ein erweiterter Vorstellungskreis ein, der das Phantasieleben des Volkes mächtig anregt. Von verschiedenen Seiten wirkt die Mannigfaltigkeit der Welt, ihr Reichtum und Wechsel auf die Illustrationskunst ein. Malerei und Kupferstich fördern die Absichten der Holzschneider. Der Kupferstich verfeinert das Linienempfinden des Holzschneiders. In der „Belagerung der Festung" aus der Chronik von Schwaben von Lirers und der Szene aus dem Lustspiel „Der Eunuch" von Terenz wird die Linie, besonders im letzten Blatt, zu einer gepflegten Zartheit (S. 10, 11). Von der Malerei her kommt der Wunsch nach Räumlichkeit, der in dem Blatt des Eunuchen schon mit starken perspektivischen Werten arbeitet. Allein der Grundcharakter aller Linien ist dort noch immer Flächenfüllung, bestritten nicht mehr von der rhythmisch dekorativen Linie, sondern von dem Wechsel von glatt und gestreift, wie ihn das Mauerwerk aufweist.

Wie auch immer die technische Entwicklung durch Einwirkung von Schwesterkünsten sich gestalten mag, wie lebhaft drängend die Erzählerlust mit Darstellung der individuellen Dinge der Wirklichkeit sich verschwistern mag, es bleibt auch den Nürnberger Holzschneidern in den Jahren um 1490 noch der Sinn für die kraftvolle Gestaltung des illustrativ Wesentlichen der Geschichte erhalten. Waren es in den andern Schulen Zeichner, die mit ihrem besonderen Liniengefühl dem Flächenstil des Holzschnittes sich anpaßten, so werden in den großen Werkstätten der Nürnberger Drucker Vorlagen von Formschneidern auf das Holz übertragen, die von berühmten Malern für diesen Zweck angefertigt worden waren. Michael Wohlgemuth und seine große, vielgestaltige Werkstatt ward hier Anregungs- und Ausgangspunkt. Mit dem Maler, der nun als Künstler sich von dem Holzschneider als Handwerker trennt, scheidet sich der Illustrator mit dem Sinn für Erfassen des Wesentlichen von dem Maler mit dem Sinn für die individuelle Beschaffenheit des Einzeldinges und der Freude an der Darstellung der Dinge um ihrer selbst willen. Allein diese Frage, die die Puristen des stilgerechten Holzschnittes so stark in Anspruch genommen hat, bleibt eigentlich eine Qualitätsfrage, keine Stilfrage. Wenn Michael Wohlgemuth die Seenot

Petri zeigt in dem „Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit" (S. 31) — einem Buche, das nicht nur die beliebte Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testaments im Sinne der Übereinstimmung unternimmt, sondern um den Gegensatz hervorzuheben — stört die darstellerische Freude, mit der das Schiff als etwas Staunenerregendes, weil unbekannt für das Vorstellungsleben des Volkes, auftritt, nicht die naive Einfalt des Steuermanns, nicht das fromme Erschauern ob des Wunders. Die zweite Szene vom Petrus auf dem Meere zeigt einen neuen Ernst im Ausdruck des einzelnen. Die Beobachtung, die sich der Mannigfaltigkeit der Dinge zuwendet, ergreift auch das Individuelle im Menschen mit stärkerer Durchfühlung. Nicht mehr die illustrative, drastische Gebärdensprache genügt, wie in Augsburg und Ulm, sondern die Beobachtung dringt bis in das Gebiet des Psychologischen vor. Wie Angst des Ertrinkenden sich mit dankbarer Demut in Petrus vereinigt, wäre dem reinen Illustrationsstil unbekannt geblieben. Wie in der Auffassung die geistige Bedeutsamkeit immer noch die Oberhand über die tummelnde Lust zur Darstellung der Dinge behält, so folgt auch die modellierende Schraffierung der Formen dem beherrschenden Zug der großen Kurven, deren Eigenwert ungebrochen weiter wirkt.



IT dem naiven Sinn für den bunten Reichtum der Dinge der Außenwelt wuchs aber am Ende des Jahrhunderts jener neue Erzählertrieb, der des folgenden großen Jahrhunderts Blüte im Keime enthielt. In dem Werk „Ritter vom Turn von den exempeln der Gotsforcht und erberkeit", das 1493 in Basel erschien, verbindet sich Illustration und Darstellung zu einer lebenstarken Erzählung, die mit munterer Fabulierkunst Geistigkeit und Sichtbarkeit gleicherweise umspinnt. Der Ritter erzählt seine Erinnerungen, als er gegen Ende April in seinen Garten geht, mit etwas Schwermut beladen, zur Kurzweil und Ergötzung, um seinen Kindern durch diese Erzählungen aus seinem bewegten Leben und der bösen Welt moralische Exempel zu geben und zur Tugend und Gottesfurcht anzuleiten. Es ist deutlich, daß hier der alte Stil nicht ausgereicht hätte, das Wesen zu erfassen. Psychologische Nuancen verketten sich mit höchst individuellen Begebenheiten. Weltmännische Kultur, raffinierter Lebensluxus wechseln mit Gesängen auf die Reinheit der Frau. Ein anderes Ausmaß von Erzählertalent, ein anderes bewegliches Repertoire von Linien, Licht und Schatten, Körperlichkeit und Räumlichkeit mußte hier am Werke sein, das Wesen zu beleuchten. Es ist der junge Dürer, der uns hier in Basel geheimnisvoll auf seiner Wanderschaft entgegentritt und der als Zeichner des Idylls „Samson und Delila" (S. 14) zu gelten hat.

Vor dem Recht und der Macht der Persönlichkeit schweigen auch die lebhaftesten Impulse eines breiten Volkswillens. Ihr Ergriffensein und Ergreifen von der geistigen Welt reißt jene Schichten zu höheren und umfassenderen Verlangen empor. Die Gewalt und Inbrunst

großer Seelen erglüht unter der Berührung mit den alten Stoffen, die das Vorstellungsleben des Volkes bis dahin erfüllten. Übermächtig drängt die Fülle der Gesichte auf die gestaltende Phantasie. Des Künstlers Wesenhaftigkeit wird zu der der Dinge selber und seine Erzählung ist Deutung des Universums, das von ihm ausgeht. Auch für Albrecht Dürer wird der Holzschnitt das biegsamste Instrument, um das Heer seiner Visionen in Bildern zu organisieren. Voller und unmittelbarer lebt seine Gestaltenwelt in dem nach Sinnfälligkeit drängenden Holzschnitt. Kühner greift der Schwung seiner Phantasie hier aus als im Kupferstich, den artistische Probleme oder grüblerische Tiefe einfrieden. Als Dürer 26jährig im Jahre 1498 den Stoff der Apokalypse, der allen in Bildern und Schrift vertraut war, ergreift, brechen die Tore einer neuen Welt auf. Unmeßbar ist der Umkreis dieses Kosmos. Menschenmassen stürzen wie Häuser unter Lawinen in gellenden Schreien zusammen, himmlische Heerscharen stehen in körperloser Schwere und seligem Entrücktsein wie Lilien auf dem Felde, rollende Wolkenmassen, stechende Blitze, glühende Sonnen, Feuergarben und Rauchschwaden, Fabeltiere und Ungeheuer — es ist, als wäre das schaffende Temperament des Künstlers zum zerstörenden Element der Natur selber geworden. Alles dies überantwortet er der Holzschnittlinie in der Fläche des Holzstocks. Wie in Wallungen muß die Platte unter dieser Berührung aufgezuckt haben. Leidenschaftlich greift die Linie aus, umreißt mit großem Schwung die Bewegung der Gebilde im Umriß, durchwühlt die Innenform, läßt sie in Hell und Dunkel aufleuchten und spielt in ornamentaler Lust und in allen Tonlagen gerade und krumme Linien durch. Als kaum sechs Jahre später im „Marienleben", der zweiten großen Holzschnittfolge, das Tempo seiner Schaffenskraft sich dem Gegenstand anpaßte und das gewaltige Pathos seiner apokalyptischen Visionen zu dem sonnigen Idyll mütterlicher Freuden dämpfte, leitete Dürer die bewegte Lust seiner Phantasie in andere Bahnen. Die gepreßte Kraft seiner ersten Erzählungen machte einer Lust zu fabulieren Platz, die behaglich sich in den Reichtum der schönen Natur, in das trauliche Dasein der Bürgerstube, in



alle kleinen Wesen gleich liebend hineinträumt. Die Kraft der Gestaltung ist nicht minder intensiv als in den apokalyptischen Gebilden. Zwischen diesen beiden Gefühlspolen bewegen sich die beiden Holzschnitte: der heilige Georg (S. 33) und die beiden Heiligen Johannes der Täufer und Onuphrius (S. 35). Sein Stil ist innerlich der einfachen Monumentalität der primitiven Holzschneider verwandter als den Buchillustratoren. Auch er holt seine Gestalten aus den geistigen Energien seiner Vorstellung. Sein Georg ist der Sieger schlechthin. So siegt die Macht göttlicher Sendung, ohne Mühe und Aufwand. Auch Dürer ist erfüllt von dem Streben einer starken und klaren Veranschaulichung der Idee, nur daß an Stelle der alten Linienkunst die plastische Kraft des Körperlichen getreten ist, welche in lebhaften Gegensätzen von Schwarz und Weiß sich durchsetzt und in großer Gebärde die Fläche mit jener alten tektonischen Sicherheit füllt. Der Gruppe von Reiter und Drache, die in freier Bewegung aufgebaut ist, ordnet sich alles Beiwerk unter, und die räumliche Ferne bleibt bloße Andeutung, wie einst der Erdboden im primitiven Holzschnitt. Wo die plastische Kraft des Körperlichen in den Gegensätzen heller und dunkler Massen sich klarschält, bleibt der Innenzeichnung nur ein geringes Maß, und man könnte die Kurven zählen, mit denen das Pferd modelliert ist. Als er fast acht Jahre später die Gruppe vom Brudermord Kains (S. 37) baut, ist der Drang des Erzählers, der unter Auslassung aller Nebenumstände nur auf den Kern der Geschichte lossteuert, von gleicher Energie und Ausdruckskraft wie der Monumentalstil früherer Zeit. Keine Wirklichkeit tritt verkleinernd an den machtvoll ausladenden Umriß der Figuren heran. Ein neutraler Erdboden wie einst das weiße Papier bildet einen Idealraum, der vom ragenden Baum und tiefliegenden Horizont angedeutet wird. Und vergleicht man die Kreuzigung (S. 39) mit dem Blatt aus erster Zeit (Titelbild), so ist die Teilnahme des Gefühls von gleicher Stärke, die Form von gleicher Einfachheit und Ausdruckskraft, die Klarlegung des Wesentlichen von gleicher Energie; nur daß ein Jahrhundert mit seinem Verlangen nach intimerer Nähe die geistige Idealität eine Region dem persönlichen Mitgefühl nähergerückt hat. Aus diesem persönlichen Mitleben flossen den alten Gestalten und Vorstellungen der religiösen Phantasie neue Lebenswerte und Situationen zu. Göttliches und heiliges Dasein tritt in das trauliche Behagen bürgerlicher Einfalt ein. Die Stube, die den Hieronymus umschließt (S. 43), ist so reinlich und wohlgeordnet wie das stille Lesen dieses Denkers, das keine grübelnden Zweifel plagt. Im Kupferstich von 1514, der denselben Gegenstand behandelt, ist eine Stimmung ausgebreitet; ein malerisches Problem hat sich der Kupferstecher gestellt. Im Holzschnitt gibt es kein Problem, nur den einen Willen, die geistige Bedeutsamkeit volkstümlich und einfach zu erzählen. Nicht poetisch, stimmungsvoll, sondern schön gefügte Prosa. Der monumentale Flächenstil war der gerade Ausdruck dieses klaren Prosastils. In großen, aber lebhaften Gegensätzen disponiert hier das Licht die Fläche wie ehemals die Linie. Alles andere lebt nur an zweiter Stelle. Weiß und Schwarz sind Farbe geworden. Die Pracht des Leuchtens und das Schimmern im Dunkeln sind die höchsten Werte, die die Holzschnittlinie erreicht hat. Ohne auch nur einen Grad von ihrer Zugkraft im Strich, von ihrer Freiheit in der

Modellierung aufzugeben und sich müde oder schematisch zu phlegmatischen Schattenflächen als Tonschnitt zusammenzulegen, behält sie in diesem malerischen Stil ihre Ausdruckskraft.



LAR läßt sich erkennen, welch wahrhaft belebender Strom von Dürers starker Phantasiewelt ausging; sie befruchtete allerorts, wohin sie ihre Gestalten sandte, den empfänglichen Boden und brachte die schönste Blüte deutscher Graphik, ihre ausdrucksreiche Erzählungskunst, zur Entfaltung. Niemand konnte sich des Eindrucks vom Holzschnittstil des großen Nürnbergers entziehen und mußte sich mit der ausdruckgesättigten Linie und dem farbenlebendigen Weiß und Schwarz im Licht- und Schattenspiel auseinandersetzen, sei es direkt in der Werkstatt, sei es durch die Werke selber. Die kleine und die große Welt, alles wurde von dem Erzählungstrieb und der Fabulierlust gleicherweise ergriffen. Durch Dürer war die Linie frei geworden von der Bindung in der Fläche; sie gehörte vorerst der bewegenden Kraft des plastischen Körpers an, den sie zur Entfaltung zu bringen trachtete. Mit einem wahren Machtwillen reißt die Linie die Bewegung mit sich fort, in der Falte wie in der Wolke, im Grashalm wie im Baumgeäst. Mit diesem Instrument spielt die einzelne Künstlerpersönlichkeit ihre eignen Melodien, und es interessiert nunmehr weniger die Frage des Stils als der Anteil der Persönlichkeit an dieser allgemeinen Grunddisposition.

Hans Springinklee kommt dem energischen Strich Dürers oft am nächsten, und in den Illustrationen kleineren Formats, die Gebetbücher schmücken, gibt sein Talent sich von der besten Seite und weiß Ausdruck mit ornamentalem Liniengefühl gefällig zu verbinden. Dem großgeführten Umriß seines Michael, der als reichbewegte Arabeske das Rahmenfeld füllt, klingt noch das gesteigerte Pathos der apokalyptischen Himmelskämpfe Dürers wie ein fernes Echo nach. Die charaktervolle spätgotische Linie des jungen Dürer hat sich in eine mildere Linienschönheit gewandelt. Mit breiterer, behaglicherer Wirklichkeitsfreude schafft der Nürnberger Hans Schäuffelein, der nur kurze Zeit in der Nähe Dürers geweilt hat und später in Nördlingen ansässig wird. Er lernt in der Werkstatt Dürers, als des Meisters „Marienleben" fertig wird, dessen volkstümlich schlichter Ton seinem Gefühlsleben nahestand. Die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus dem Gärtner (S. 45) atmet dasselbe freie idyllische Gefühl, das Dürer mit der Freude am Zusammenklang von Menschen und Naturstimmung in jener Folge zum erstenmale erschlossen hatte. Sonnige Heiterkeit umglänzt die gesprächige Mannigfaltigkeit der Natur und legt sich begütigend auf die tragische Szene, in der liebevoller Hingabe verboten wird, ihre Bereitschaft zu üben, so daß Christi Mitfühlen mit der Härte seiner Worte, ihn nicht zu berühren, deutlich wird.

Durch Dürer aber war neben dem Mitfühlen noch eine andere Seite volkstümlicher Eigenart lebendig geworden. Sie drängte mit krauser, burschikoser Phantasie nach einer



Gestaltung drastischer Realistik, die sich besonders darin gefiel, Figuren des klassischen Altertums, welche die Humanisten dem Volke näherzubringen versuchten, in einer Komik zu geben, die wie eine Parodie wirken mußte. Die tragikomische Geschichte (S. 47) vom Liebespaar Pyramus und Thisbe, das sich suchte und nicht finden durfte, kleidet Schäuffelein wie in einen Bauernschwank ein. Bei diesem Sterben „mit einem feuchten und mit einem trockenen Auge“ wird man die Klage der Liebenden nicht geneigt sein, im Augenblick ernst zu nehmen. Hier geht der Holzschnitt fern von allen künstlerischen Formen seine eigenen mutwilligen Wege, die unmittelbar zum derben Humor der Zeit führen. Es ist, als ob er sich in dem freien Leben der Zeit wie später der Steindruck in den Dienst der Tagesliteratur stellen will. Mit lustig, frei ausschnörkelnder Schrift schreibt er Spott und Gelächter, Mahnung und Anklage, Humor und Satire nieder, überzeugt durch die Offenheit seiner Gesinnung und durch die Bestimmtheit seines Wollens. Mit welcher Frische weht uns die schwelgende Fülle des köstlichen Sommertages entgegen, in dessen verführende Reize die Liebe sich fängt und nicht achtet des Teufels und des Todes, wie Peter Flötner sie uns schildert (S. 49). Und neben der moralisierenden Note tritt die belehrende auf, in welcher ein anderer Nürnberger Künstler heidnische Allegorie und tätiges Leben der Gegenwart verknüpft. In der Folge der sieben Planeten, die Georg Pencz schuf, wendet sich der neue Erzählertrieb der Zeit allen Äußerungen des Lebens zu (S. 51). In naiver Sachlichkeit, wie in der Schulfibel, strebt die Phantasie nach einfachster Mitteilung. So ist in Nürnberg, der geistig fortschrittlichsten Stadt des damaligen deutschen Bürgertums, der Holzschnitt voll treibender Kräfte und des Zeitgeistes treuester Spiegel. Dürer hatte ihn frei geschrieben und die Linie zum gefügigsten Instrument innerer wie äußerer Schilderung gemacht. Und die Weltfreudigkeit der Nürnberger tat den offenen Sinn erzählender Prosa, den erst die Reformation erschlossen hatte, hinzu.

Als von Straßburg her, bald nach 1500, Hans Baldung in die Werkstatt Dürers eintrat, dröhnt noch der Donner der apokalyptischen Visionen nach, der dem leidenschaftlichen und starken Kraftgefühl des Straßburger Meisters entsprach. Er ist der geborene Holzschneider. Ohne Umschweife fährt seine Linie in die Platte hinein. Man spürt ihre Leidenschaftlichkeit, mit der sie die Dinge angreift. Bewegung und Körper schleudert sie förmlich

in den Raum hinein. Sein heißes, sanguinisches Temperament drückt allen Gestalten seinen Willen auf und drängt voll innerer Unruhe nach Ausdruck. Die Beweinung Christi (S. 53) wird zu einer Katastrophie, die elementar über die Menschen hereinbricht. In dieser Sekunde erst stirbt Christus, jetzt zum erstenmal bricht der Schmerz aus. Immer ist Baldung Grien hingerissen von der Dramatik des Augenblicks, die seine Phantasie mit phantastischsten Gebilden erfüllt. Der Schmerz durchrast den Körper wie der Orkan die Gewässer, und aus den wild wogenden Massen gellen die Schreie der Klage wie Hilferufe Ertrinkender. Die Linien federn wie Stahlspangen, Haare kräuseln sich wie zusammenrollende Blätter über einer Hitze. Kühn zerbricht der Meister traditionelle Vorstellungen. Wenn er den Leichnam Christi (S. 55) mit den Füßen nach oben zum Himmel auffahren läßt, aufschieben, stoßen, ziehen läßt, mögen zarte Gemüter sich abwenden. Aber des Holzschnitts eigenste Lust ist männliche Kraft, und die grandiose Erfindung dieses Blattes ist apokalyptisch im Sinne Dürers, apokalyptisch die zitternde Fülle des Lichtes und das eilige Verstäuben der quirrelnden Wolken, apokalyptisch die dämonische Seele dieses großen Gestalters, deren Inbrunst gleich der Flamme ungesättigt sich verzehrt. Die Kühnheit seiner Zeichnung mit ihren sprechenden Linien ist von hinreißender Gewalt. In der Vertreibung aus dem Paradies (S. 57) peitscht der helle Stahl wie Windsgewalt die Menschen vor sich her, die auch des Engels Gewänder noch erfaßt. Und in dem Sündenfall (S. 59) lagert die Schicksalstragödie der Menschheit wie eine bleischwer erdrückende Atmosphäre in der enggepreßten Schmalheit des Formats. Grell zuckt die Beleuchtung auf. Die Leidenschaften der Geschlechter sind im tiefsten Grunde aufgewühlt. Zu Grien hielt sich in Straßburg das verwandte Naturell des Schweizers Urs Graf, dessen dekorative Phantasie in der Frivolität der Landsknechtssoldateska zu Haus ist (S. 63) und dessen ornamentale Phantastik auch auf das technische Gebiet übergreift. Im Weißschnitt der Satyrfamilie (S. 65), in dem die Linie der Zeichnung eingegraben wird, um nicht zu drucken, hebt die Beleuchtung die Wildheit dieser Naturmenschen zu einer echt nordischen Spukhaftigkeit empor.



Diesem leidenschaftlichen Willen zum Ausdruck stellt die Kunst der Augsburger Hans Burgkmair wie ein gereiftes Bewußtsein gegenüber. Eine sichere Natur mit klaren Grenzen. Er war Dürers Mitarbeiter an den großen Aufgaben, die Kaiser Max dem Holzschnitt stellte — an der Ehrenpforte und dem Triumphzuge — und hatte selbst in der großen Folge von Holzschnitten zum „Weißkunig" seine reife Bildkunst und klare Anschauung in den Dienst dieser idealisierten Geschichte eines Königs gestellt. Ein freier und malerischer

Vortrag, der saftige schwellende Linien zu starken dekorativen Wirkungen inszenieren konnte, ist seinem Holzschnittstil eigen. Menschen mit der reifen Pracht städtischer Kultur deuten auf die Nähe Venedigs. Südliche Vornehmheit übt Zurückhaltung in ihren Äußerungen. Vergleicht man die Szene in seinem „Unkeisch" (S. 20) mit der, die ebenfalls ein Augsburger Meister fünfzig Jahre vorher (S. 27) erfunden hatte, wird ein Stück der Entwicklung deutschen Volkstums deutlich. Dort ein unbeirrtes Draufzustoßen auf den Kern der Geschichte, hier bei Burgkmair ein heiteres Spiel, das nicht Wahrheit und Ernst, sondern anmutige Schönheit und gefälligen Schmuck erzeugen will. So steht er als Erzähler auch der Geschichte Bathsebas und Davids gegenüber (S. 21). Ein vornehmer Plauderer, der alle Härten meidet und mit gepflegter Klarheit zarte Linien in weiser Ökonomie zu schimmernden Flächen ordnet wie der Maler den harmonischen Eindruck der Farben. Architektur und Kostüm haben in diesem dekorativen Gefühl ihren besonderen Wert. Bewegter im Naturell als der grandios einseitige Grien, gewandter in der Form als die Nürnberger, spricht er mehrere Formensprachen und paßt sich geschickter an. Mit weich schwellender Linie gibt er ohne Modellierung das zarte Fleisch im Gegensatz zum Gewand in der Madonna (S. 69). Das kultivierte Auge des Malers erzwingt von der Linie noch Oberflächenwirkungen, und die Zartheit der Empfindung des verhaltenen Glücks in der Madonna konnte nur in diesen gepflegten Formen erklingen.



Munterer und gesprächiger umfängt das frische Naturgefühl Lukas Cranachs die vertrauten Gebilde der heiligen Geschichte. Lebensvolle Momente bringen alte Vorstellungen zum neuen naivbeglückten Dasein. Als dem kursächsischen Hofmaler im Dienste einseitigen Geschmacks und unter dem Druck der bilderfremden Welt des Protestantismus Erregbarkeit der Sinne und Phantasie anfingen zu mangeln, die dem jungen Künstler in seiner Tätigkeit im Süden Deutschlands in bewegter Fülle gegeben waren, blieb noch im Holzschnitt Herz und Laune warm und einfallsreich. Ein genrehafter Zug bindet seine Menschen traulich zusammen. Wie köstlich ist der kleine Christus in der „Annaselbdritt" (S. 71), der unwillig von der Mutter fort zum Arm der Großmutter will. Er ist der einfachste Erzähler im deutschen Holzschnitt, der Sänger eines bescheidenen stillen Glücks. So spielt die Landschaft für ihn eine besondere Rolle. Ohne Phantasterei oder starke Elementarkraft ist sie des Menschen sinngemäße Umgebung, die seinem Gefühl am nächsten steht und sein Glück und Zufriedensein am reinsten versteht und aufnimmt. In ihrer Umgebung wird alles menschlich, warm und einfach, und der heilige Jakobus, der in der sonnigen, traubenschweren Weinlaube (S. 73), mit dem freien Blick über



die Stadt auf die Berge, schreibt, mußte ein Freund des Volkes sein.

Mensch und Landschaft, ihr sympathischer Zusammenhang und das heitere offene Wesen, das beide durchzieht, war aber der Schule an der Donau zwischen Regensburg und Passau als reinsten Ausdruck deutschen Wesens zu gestalten vorbehalten. Albrecht Altdorfer ist ihr führender Meister. Er ist zuerst Maler und sieht das bewegte Spiel von Farbflächen. Feine dünne Linien in dichten Kreuzlagen dienen dem Zusammenklang der Flächen und ihres Gegensatzes zum aufleuchtenden Weiß des Lichtes. Schummerige Halbschatten legen sich geheimnisvoll über die Form. Die dunkle Höhle in seinem Hieronymus (S. 79) ist technisch die Höchstleistung des alten Holzschnittstils. Man tut nicht recht zu sagen, die Linie hat ihren Holzschnittcharakter hier aufgegeben. Oder wäre die Höhle, wenn der Maler sie mit dem flächenzudeckenden Pinsel gegeben hätte, auch noch so geheimnisvoll flüsternd geblieben wie hier, wo das Licht zwischen den einzelnen Linien hin- und herperlt, als fingen sich die Reflexe eines Wassers auf dunklem Grunde. Auch die Radierung, deren malerischen Charakter als erster er begreift, hätte die Steinmassen nicht so gliedern können. Die Liebe, die allem Kleinen in der Natur zugewandt ist, launig von Ding zu Ding tummelnd mutwillig durcheinanderwirft, mischt auch den Menschen mit hinein. Unbefangen, von keiner Geistigkeit geleitet, folgt sein heiteres Temperament den naiven Reizen einfältigen Menschentums. Ganz tief hat sich der heilige Christoph (S. 81) niedergelassen und den Nacken nach vorn gebeugt, um dem Kinde es bequem zu machen, sich auf den Nacken zu setzen. Mit schalkhafter Überlegenheit steigt der kleine Christus auf den Mann, der ihn über das Wasser tragen soll. Helle Büsche, ragende Bäume umfrieden das Idyll. Doch der Schalk auf dem Nacken (S. 83) wird schwer und schwerer, und der Riese droht zusammenzubrechen. In dieser Angst wird das Idyll der Natur zum ächzenden Gespenst, winden sich Bäume, fliehen Berglinien, und die Linie allein schafft im beschwingten Tempo den Zauber phantastischer Märchenstimmung.

Diesen fließenden Strich nahm Wolf Huber auf, dessen Wirkungsstätte Passau wurde. Seine Phantasie ist wuchernder, wildhafter, innerlich erregbar; im Wesen Baldung Grien verwandt, wenngleich auch nicht so elementar grandios. Die Linie wirbelt um die Dinge herum und zieht sie in den malerischen Strudel seiner Kompositionen hinein, über die der lichtdurchflutete Himmel dahinwogt. Alles ist in seinem Georg (S. 85) im Werden; die Dinge tauchen auf und unter im ewigen Wechsel. Der einzelne Teil gilt diesem Holzschnittstil nichts; das Ganze in seiner reichhaltigen Fülle zu fassen, rieselt die Linie durcheinander. Aber ein starkes Verlangen nach innerlich tief ergreifenden Wirkungen führt seine Phantasie zu kühnen Gebilden, deren Eindrücke erschüttern können. In der „Kreuzigung" (S. 87) bricht die Allgewalt des Lichtes übermächtig in den Todeskampf Christi hinein, reißt den Himmel auseinander und fegt die Wolken fort, als gälte es die Klage Johannes noch zu übertönen. Alle Register der Linie sind gezogen, um die visionäre Wirkung zu erreichen, und die Einzelform ist ausgelöscht. In dem malerischen Stile Altdorfers und Hubers erscheint der Gegenpol zu Dürers plastischer Kraft und Klarheit. Zwischen diesen beiden Gegensätzen bewegt sich der Stil in der Blütezeit des deutschen Holzschnitts, während später Dürers Stil weittragende Bedeutung erreicht.



Da erstand in dem graphischen Werk Hans Holbeins am Ende dieser großen Generation von 1500—1530 noch einmal dem Holzschnitt ein großer Erzähler mit einem großen Gegenstande. Wieder wird die große Persönlichkeit zur Stimme eines ganzen Volkes, dessen Phantasieleben sie bereichert. In seinem „Totentanz" (S. 89) findet die deutsche Erzählerkunst ihre klassische Formulierung. Die Bedeutsamkeit, der geistige Gehalt der Geschichte wird mit schlagender Kürze in die Form einfacher Linien gepreßt. Die suggestive Kraft dieser Linienschrift ist ungeheuer. Wenige Maste suggerieren die schaukelnde



Fülle des Hafens (Kaufmann), rundliches Gewölk und schlankes Buschwerk Frühlingswerden (Altweyb). Sei es schriller Gegensatz des Ausdrucks, wie im Altweyb, sei es monumentale Kraft der Komposition, wie im Kaufmann, nie ist gesonderter Zweck als Naturalistik oder als bloße ornamentale Füllung vorhanden. Alles dient der einen Absicht, durch Gegensätze die Kraft des Ausdrucks zu steigern; alles hat seinen Sinn. Daß der Tod dem Ritter vom Rücken her den Lanzenstich gibt, war Spott und Hohn auf das feige Herrentum, welches so oft von hinten aufgelauert hatte; daß die Eisenstangen doppelt das Fenster des Reichen sperren, wirft grellstes Licht auf das Dunkel dieses kalten Herzens. Soziale Kritik, soziale Anklage, politischer Spott, politische Kampfansage: die ganze Zeit hat an diesem Werke teil. Krieg und Pest, Reformation und Bauernkriege sind der Hintergrund dieses Dramas. Noch einmal wuchs der Holzschnitt aus den Tiefen der deutschen Volksseele, deren reichste Offenbarung er gewesen ist.

Mit dem Jahre 1522 war in Basel dieser Umschwung eingetreten, als der Religionsstreit dort ausbrach. Auch in diesem Aufruhr der Geister dokumentiert der Holzschnitt seine Aktualität. Mit Holzschnitten wie dem „Evangelischen Kalender" und dem „Ablaßhandel" nimmt Holbein Partei. Er stellt sich auf die reformatorische Seite, wenn er den Mißbrauch des Ablaßhandels betont und ihn wie eine betriebsame Büroverwaltung darstellt; er tritt auch gegen die Humanisten auf, wenn er im Evangelischen Kalender als das wahre Licht an Stelle Aristoteles und Plato Christus hinstellt, dem der einfache Bürger folgt, während auf der andern Seite das Priestervolk dem dunklen Abgrund zustrebt. In dieser Stunde erschloß sich auch das starke offene Leben und das kräftige vollklingende Gemüt der Bücher des Alten Testaments. Holbein hebt als erster in seinen

„Bildern zum Alten Testament“ (S. 91) diese echt menschliche Seite heraus. Ohne weiche religiöse Sentimentalität steht hier ein Menschentum zu seinem Gott. Weder versunkene Beschaulichkeit noch geistige Spekulation beherrscht das Empfinden. Alles ist vielmehr auf Geschehen eingestellt, auf unmittelbares Gewahrwerden der göttlichen Macht. Holbein erfaßt den Kern der Geschichte, der ihm im Geist der Erzählung beschlossen ist. Diesem Klassiker war das Geistige, das Wesenhafte, nicht wie dem Mittelalter Symbol, sondern nächste und stärkste Sinnfälligkeit. Einfache Menschen in klarer und deutlicher Handlung und Gebärde leben und treten in eine Umgebung, die ganz der Prägnanz der Auffassung dient und jedes historische Milieu oder jede genrehafte Note verdrängt.

Nach 1530 versanden die Quellen der deutschen Kunst, so auch des deutschen Holzschnitts. Wohl entfaltet er eine rege Betriebsamkeit. Seine Einstellung aber ist geschäftlich, nicht mehr volkstümlich. Die erregenden Momente deutscher Geistesbildung, deutschen Bürgertums sind dahin. Man beginnt sich einzurichten. Ökonomisch ist der geistige Haushalt. Und Verleger tragen mit dem Stoff für das Wissen die beschreibende, nicht mehr die „deutende“, Illustration aus Geschichte und Geographie hinzu. Der Holzschnitt wird die Magd des Verstandes. Durch Virtuosität sucht er seinen Niedergang zu verblenden und dem vornehmen Bruder, dem Kupferstich, es gleichzutun, welcher ihn im 17. und 18. Jahrhundert auch aus dem Buche verdrängt, wohin er erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückkehrt. Seine frei gestaltende Phantasie, seine starke Empfindungskraft und seine einfache monumentale Form hat er sich jedoch erst wieder in unseren Tagen zurückerobert.




Sancta katherina
virgo et martir


Du ſolt nit vnkeüſch ſein

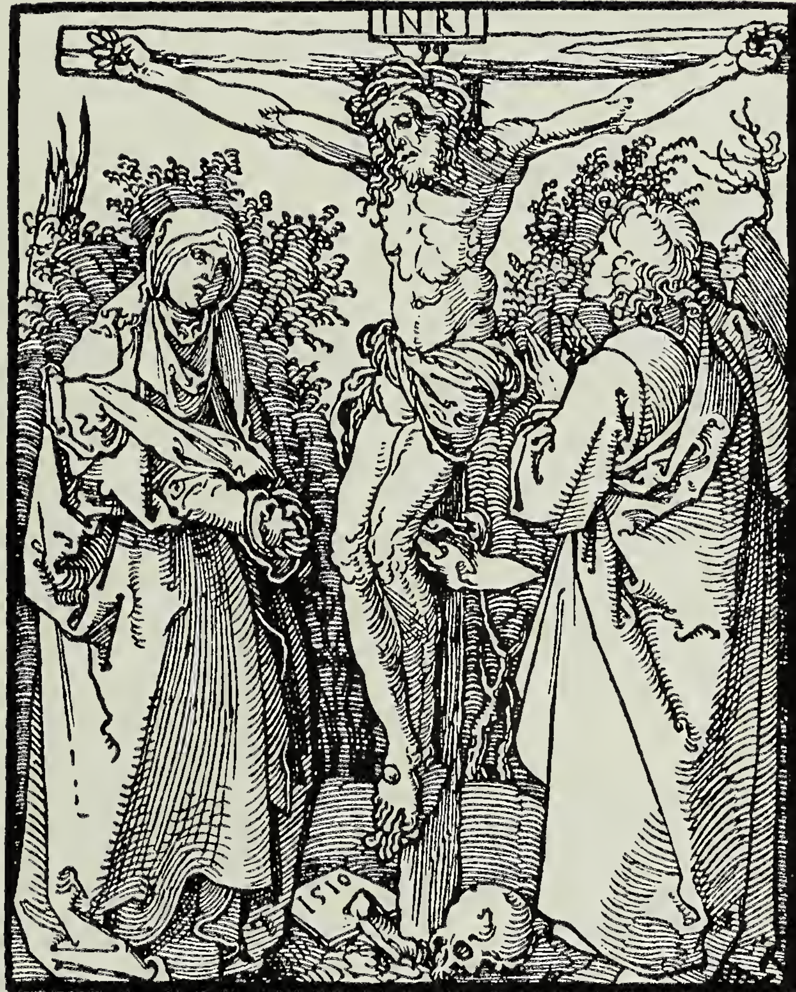





AD




1511


INRI
1510


1511


15 11





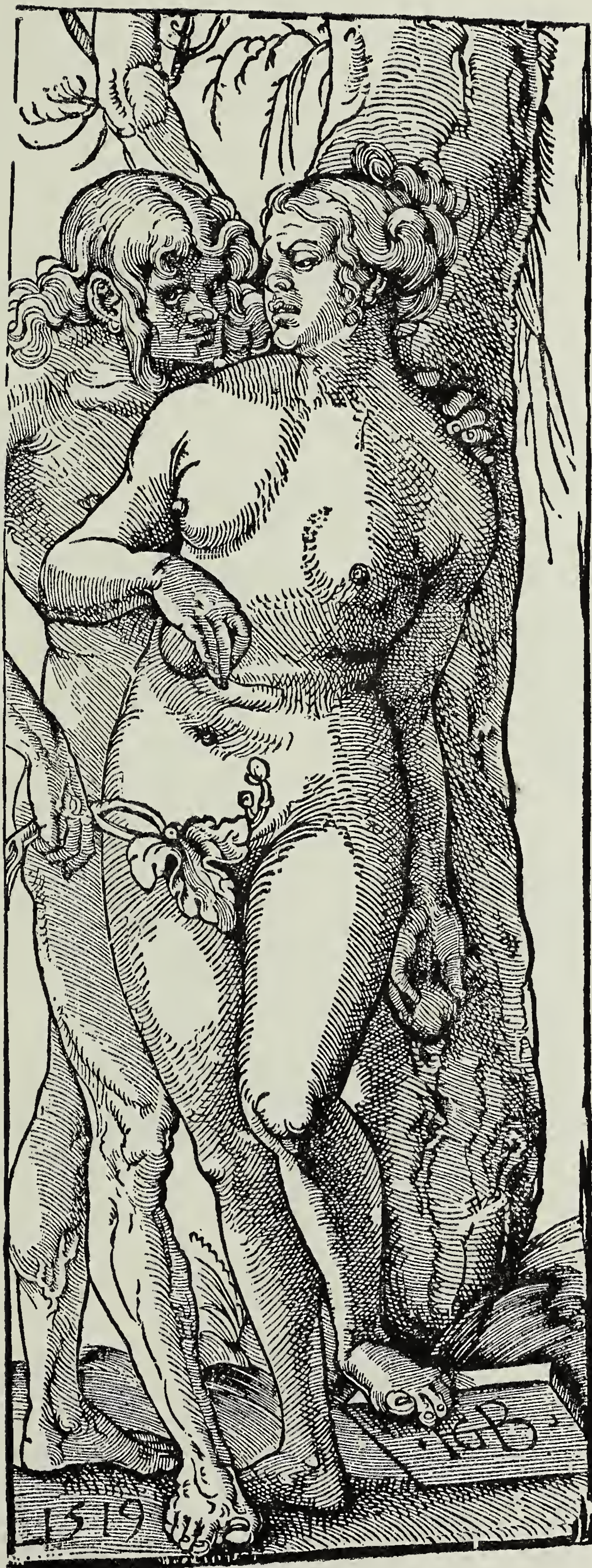

P·F·










1519






15 20


S·RADIAN·
H B
















1513


W·H·


INRI
WH

Der Kauffman.



Daß Alt weyb.



Der Ritter.



Der Rych man.











Verzeichnis der Holzschnitte



Deckel: Bayrischer Meister um 1430. Die heilige Dorothea. (Schreiber 1397.)

Titel: Fränkischer Meister um 1430. Christus am Kreuz, Maria und Johannes. (Schr. 402.)

S. 5 Aus dem „Spiegel menschlicher Behaltnis". (Augsburg, bei G. Zainer 1470.) Eva und die Schlange.

6 Urs Graf. Geb. in Solothurn 1485, gest. in Basel 1528. Randleiste. (His 325.)

7 Jost Amman. 1539 bis 1591 in Zürich. Aus „Eigentliche Beschreibung aller Stände auf Erden". Frankfurt 1568. Der Formschneider.

9 Aus Aesop „Fabeln“. (Ulm, gedruckt von Johannes Zainer 1475.)
Fabel von dem Frosch und der Maus.

10 Aus Lirers „Chronik von Schwaben“. (Ulm, gedr. v. Conrad Dinkmuth 1486).
Belagerung einer Festung.

11 Aus Terenz „Der Eunuch“. (Ulm, gedr. v. Conrad Dinkmuth 1486.) Liebesszene.

13 Hans Weiditz. Geb. in Straßburg, in Augsburg seit 1518 tätig, später in Straßburg. Buchstabe M aus dem Kinderalphabet 1521. (Röttinger 39.)

14 Albrecht Dürer. 1471 bis 1528 in Nürnberg. Aus dem „Ritter vom Turn“. (Basel, gedruckt von Michael Furter 1493.) Samson und Delila.

16 Hans Weiditz. Buchstabe K aus dem Kinderalphabet. 1521. (R. 39.)

17 Hans Springinklee. Tätig in Nürnberg von 1512 bis 1522, gest. 1540. Aus dem „Hortulus animae“. Der heilige Michael. (Bartsch 36.)

Hans Sebald Beham. Geb. 1500 in Nürnberg, gest. 1550 in Frankfurt.
18 Eva. (Pauli 690.)
19 – Adam. (P. 689.)

20 Hans Burgkmair. 1473 bis 1531 in Augsburg. Die Unkeuschheit. (B. 57.)
21 – Bathseba im Bade. (B. 5.)

22 Aus der Lübecker Bibel. (Lübeck, gedruckt von Stefan Andres 1494.)
Jakobs Traum.

23 Hans Holbein d. Jüngere. Geb. 1497 in Augsburg, tätig in Basel und London, gest. London 1543. Der Apostel Paulus. (Woltmann 192.)

25 Schwäbischer Meister um 1450. Martyrium der heiligen Katharina. (Schr. 1339.)

27 Aus dem „Seelentrost“. (Augsburg, gedruckt von Anton Sorg 1478.)
Du solt nit unkeusch sein.

29 Unbekannter Meister um 1450. Der heilige Christophorus. Schrotschnitt (an Stelle der Holzplatte wurde eine Metallplatte benutzt, in welche die Zeichnung in seltsam ornamentalen Mustern und dichten Linienlagen eingepunzt wurde, so daß eine Art Weißschnitt erscheint).

31 Michael Wohlgemuth. Geb. 1434 in Nürnberg, gest. 1519 daselbst. Aus Schedels „Weltchronik", Nürnberg 1493. Petri Seenot.

33 Albrecht Dürer. Der heilige Georg, um 1503. (B. 111.)
35 – Johannes der Täufer und der heilige Onuphrius, um 1503. (B. 112.)
37 – Kain erschlägt Abel. 1511. (B. 1.)
39 – Christus am Kreuz. 1510. (B. 55.)
41 – Die heilige Familie. 1511. (B. 96.)
43 – Der heilige Hieronymus in der Zelle. 1511. (B. 114.)

Hans Leonard Schäuffelein. Geb. um 1480 in Nördlingen, gest. 1540.
45 Christus erscheint als Gärtner der Maria Magdalena. (Passavant 231.)
47 – Thisbe an der Leiche des Pyramus. (B. 95.)

Peter Flötner. Tätig in Nürnberg, gest. 1546 daselbst.
49 Liebespaare mit Tod und Teufel. (B. 2.)

51 Georg Pencz. Um 1500 bis 1550 in Nürnberg. Aus der Folge der „Planeten". Saturnus. (Röttinger 4 u. 11.) Etwas verkleinerte Wiedergabe.

Hans Baldung Grien. Geb. um 1480 in Weyersheim bei Straßburg, tätig in
53 Nürnberg, später in Straßburg, gest. 1545. Beweinung Christi. (B. 5.)
55 – Die Himmelfahrt Christi. (B. 43.)
57 – Die Vertreibung aus dem Paradies. (B. 4.)
59 – Der Sündenfall. (B. 2.)
61 – Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers. (B. 32.)

63 Urs Graf. Der Tod und die Landsknechte. 1524. (P. 132.)
65 – Satyrfamilie. 1520. P. 116. (Weißschnitt auf schwarzem Grund.)

67 Hans Burgkmair. Die heilige Radian. (B. 31.)
69 – Madonna. (P. 84.)

Lucas Cranach. Geb. 1472 in Kronach, tätig in Wittenberg, gest. 1553 in Weimar.
71 Die heilige Annaselbdritt. (B 68.)
73 – Der heilige Jakobus. (B. 55.)
75 – Die heilige Maria von Ägypten von Engeln emporgetragen. 1506. (B. 72.)
77 – Die Eberjagd. (B. 118.)

Albrecht Altdorfer. Geb. vor 1480, gest. 1538 in Regensburg.
79 Der heilige Hieronymus in der Höhle. (B. 57.)
81 – Der heilige Christophorus. (B. 54.)
83 – Der heilige Christophorus. 1513. (B. 53.)

Wolf Huber. Geb. in Feldkirch, tätig in Passau, gest. 1553.
85 Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. (B. 7.)
87 – Christus am Kreuz. (B. 5.)

Hans Holbein d. J. Aus den „Bildern des Todes" (Totentanz) 1523—1526.
89 Der Kaufmann. Das alte Weib. Der Ritter. Der reiche Mann. (W. 115, 127, 110, 114.)
91 – Aus den „Bildern des Alten Testaments" 1522. Isaak segnet Jakob. Moses vor dem brennenden Dornenbusch. (W. 6, 11.)

93 Hans Weiditz. Maria im Garten, oben Gottvater. (R. 27.)

95 Georg Lemberger. Geb. um 1500 in Landshut.
Der Evangelist Johannes. (P. IV, 59.)

97 Hans Baldung Grien. Kopf eines Mannes mit wallendem Bart.

100 Urs Graf. Buchleiste. (H. 325.)

103 Hans Wechtlin. Tätig bis 1505 in Nürnberg, von 1506 bis 1526 in Straßburg.
Druckerzeichen IBR des Verlegers Reinhardt Beck in Straßburg.



Gedruckt
von
August Hopfer
in
Burg b. M.

